

УДК 7.036(4)

В. И. Власов

**НАСТЕННЫЕ РОСПИСИ ЭДУАРДА БИШОФА
В ОБЩЕСТВЕННОМ ДОМЕ ГОРОДА ИНСТЕРБУРГА
(1936–1939)**

Охарактеризовано немецкое изобразительное искусство конца 1930-х гг. на примере настенных росписей в восточнопрусском городе Инстербурге, выполненных профессором живописи Академии художеств Кёнигсберга Эдуардом Бишофом. Сюжеты монументальной живописи, созданные в период национал-социализма, рассматриваются в контексте неоклассического стиля окружающего архитектурного ансамбля. Центральное место уделено описанию и интерпретации композиций росписи в городском Общественном доме.

The article gives an overview of German fine arts of the late 1930s as exemplified by the murals painted by a professor of the Königsberg Academy of Arts Eduard Bischoff in the East Prussian town of Insterburg. The themes of monumental paintings created in national socialism are considered in the context of the neo-classical style of the architectural style of adjacent buildings. Special attention is paid to describing and interpreting the compositions of the painting found in the Insterburg Stadthalle.

Ключевые слова: Эдуард Бишоф, Восточная Пруссия, Инстербург, монументальная живопись, Черняховск.

Key words: Eduard Bischoff, East Prussia, Insterburg, monumental painting, Chernyakhovsk.

Современный Черняховск Калининградской области (бывший Инстербург) принадлежит к числу наиболее уцелевших после Второй мировой войны восточнопрусских городов. «Золотые двадцатые» годы



Веймарской республики превратили город казарм в один из центров восточнопрусского модернизма, что нашло выражение в развитии градостроительства, архитектуры, художественной жизни. С приходом новой национал-социалистической власти уделили особое внимание городу. Стадион развивался в направлении мемориального комплекса с проектом тинг-плаца (Thingplatz) в 1934 г. На северо-восточной окраине города были построены казармы, в 1935 г. модернизирован военный аэродром. Значительную финансовую поддержку со стороны государства получили конный спорт и сопутствующая инфраструктура. На ипподроме Инстербурга в местечке Георгенхорст (Georgenhorst) проходили подготовку будущие чемпионы конного спорта летних Олимпийских игр 1936 г.

Центром культурной жизни города выступал Общественный дом (Gesellschaftshaus, с 1939 г. Stadthalle; 1880 г., архитектор Х.М. Фойгт; перестраивался в 1881–1936 гг.). В его архитектурном облике прослеживались черты запоздалого классицизма с элементами необарокко в обрамлении мансардных окон на крыше центрального портика. Здание было расположено на Новой рыночной площади. До Первой мировой войны ее облик определяла жилая застройка в традициях школы К.Ф. Шинкеля. В 1919 г. по проекту в будущем знаменитого архитектора Ханса Шаруна (1893–1972) здесь был построен театр-кабаре «Тиволи» [3, S. 36]. Во внешнем облике здания заметна ориентация на немецкий строгий классицизм в духе Фридриха Жили. На другой стороне площади в 1927 г. было завершено строительство крытого рынка, яркого примера стиля функционализм в архитектуре [2, S. 677]. Автором проекта стал городской строительный советник, выдающийся архитектор Инстербурга Вальтер Браш (1892–1966). Один из фасадов рынка снабдили двумя выступами и проходящей между ними галереей для того, чтобы максимально органично включить антиквизированный фасад в пространство площади.

В 1936 г. городской магистрат сделал заказ на роспись фойе Общественного дома профессору живописи Академии художеств Кёнигсберга Эдуарду Бишофу (1890–1974). Вероятно, росписи были закончены к 1939 г. [8, S. 27] и приурочены к проведению юбилейного (столетнего) конного турнира в Инстербурге. Работы по росписи (казеиновая темпера) Э. Бишоф выполнил вместе с учениками В. Захевски, Х. Розенбергером, А. Штолем. Фойе (20×15×5 м) в глубине центральной части здания соединяло два параллельных флигеля (главный театральный зал и ресторан). Поскольку в фойе отсутствовали окна, главные источники света были расположены над стеклянным потолком. Над сюжетами росписи проходила небольшая лента, опоясывавшая верхнюю часть стен зала и дававшая краткие описания, выполненные готическим шрифтом. Нижняя часть всех стен фойе на высоту в 1,5 м была обшита деревянными панелями. Далее следовали росписи высотой более 2 м. Оригинальные названия композиций в настоящий момент не известны, кроме одной — «Retablissement». Благодаря сохранившимся черно-белым фотографиям стало возможным описать несколько сюжетов, семь из которых были впервые опубликованы и описаны Вальтером

Грунертом в периодическом издании газеты «Дас Остпрройссенблатт» в 1963 г. [4, S. 11]. Грунерт преподавал историю в гимназии Инстербурга и был председателем Городского общества древностей.

Установлено, что пространство по сторонам двух (из четырех) противоположных дверей дополнительно было оформлено изображением больших по размеру фигур, чем в остальных фресках. Они представлены на нейтральном фоне, позади них едва заметна линия горизонта. На одной из сцен, приведенной в журнале «Инстербургские письма», изображен обнаженный мускулистый мужчина (образ, отсылающий к Античности), помогающий юнцу оседлать лошадь [10, S. 217]. Над главным входом в зал (со стороны площади) художник поместил стилистически упрощенное изображение замка Инстербург, основанного в 1336 г., с фигурами двух людей. Первая — маркграфа Георга Фридриха фон Ансбаха, даровавшего городское право Инстербургу в 1583 г. Он одет в рыцарские доспехи, в одной руке держит меч, в другой — щит с изображением медведя и латинскими инициалами «GF». По другую сторону от замка стоит хронист или ученый-гуманист в одежде XVI в., который фиксирует все значимые события. Остальные сюжеты обозначены порядковыми номерами в соответствии с хронологией исследуемых событий. Нижеследующие названия композиций предложены автором данной статьи.

1. *Галопирующие татарские лучники*. Самая динамичная сцена всего цикла: татарские наездники с луками и стрелами в руках, вооруженные саблями и копьями, на вздыбленных и тяжелых конях с густыми гривами угоняют домашний скот. Вероятно, эти животные принадлежали немецким крестьянам. Один из всадников, беспощадных врагов с Востока, поражает копьём ягненка, и этот безжалостный жест может быть прочитан как покушение на христианство. Беспорядок и хаос выражены в фигурах мечущихся животных. В основе сюжета — эпизод 1656 г., когда под предводительством польского полководца татары опустошили Инстербург и окрестности. Очевидно, в 1938–1939 гг. сюжет получил широкую политическую трактовку, а под татарами понимались расово чуждые элементы.

2. *Основание конного завода в Тракенене (1732 г.)*. Сцена изображает двух конюхов, которые ведут группу коней влево относительно взгляда зрителя. Очень выразительны фигуры лошадей: некоторые задирают головы и прижимают уши (жесты недовольства и страха). Эта фреска вводит образ немецких коней, который связан с распространением коневодства, дисциплиной, порядком и в целом цивилизацией. Королевский конный завод в Тракенене (пос. Ясная Поляна) был учрежден в 1732 г. по указанию короля Фридриха Великого, когда были сконцентрированы в одном месте некогда рассеянные по всей стране королевские конюшни, в том числе созданный еще в XIV в. вблизи замка Инстербург большой конюшенный двор (позже Альтхоф).

3. *Переселенцы из Зальцбурга (1732 г.)*. Композиция состоит из фигур людей разного возраста: от старика (с вислыми венгерскими усами) до младенца (которого несет женщина у себя за спиной). Это аллегорическая группа переселяющихся на земли протестантской Пруссии людей



в национальных костюмах. Иммигранты передвигаются пешком, в небольшой повозке они везут с собой самые необходимые вещи, сельскохозяйственные орудия труда и мелкий домашний скот. Одна из фигур несет австрийское имперское знамя (зальцбургский флаг), возможно, означающее в данном контексте идею единого рейха. После страшных чумных лет (1709–1710 гг.), опустошивших Инстербургский округ, эта земля с 1722 г. стала заселяться колонистами из Франции, Швабии, Нассау и Зальцбурга [5, S. 45]. Сюжет является новой трактовкой известной росписи о переселенцах, выполненной Отто Хайхертом в 1913 г. в Гумбиннене и открытой заново несколько лет назад.

4. «*Retablissement*», или восстановление опустошенных чумой земель по воле короля Фридриха Вильгельма I. Сцена изображает склонившегося над картой монарха, над которым возвышаются князь Леопольд цу Анхальт-Дессау и кронпринц Фридрих (будущий Фридрих II). Свои наблюдения последний опишет в письме, отправленном Вольтеру из Инстербурга от 27 июля 1739 г. Полный текст этого письма приводится на страницах доклада президента земельного суда в Инстербурге Отто ван Барена «Гнев Фридриха Великого на Восточную Пруссию» [1, S. 185–217]. Сюжет тематически связан с предыдущей сценой. В пространстве зала две росписи находятся на одной стене и расположены по сторонам от двери, над которой изображен черный орел с атрибутами власти. Он осеняет своими крыльями королевских особ и переселенцев. Композиции обращены друг к другу и представляют собой единое действие. Монаршие особы будто бы приглашают переселенцев и готовы дать рабочий инструмент, который изображен справа от них (две лопаты, воткнутые в землю). Несомненно, в 1930-е гг. этот знак прочитывался в контексте национал-социалистического символа «*Der erste Spatenstich*» (дословно «первый копок лопатой»). Символический акт предшествовал строительству автобанов, крупных промышленных и гражданских сооружений.

5. *1813-й год*. В период с 1807 по 1813 г. через город прошли армии наполеоновских маршалов Лefевра, Мартье, Нея, Даву-Экмюль, короля Неаполя Мюрата, вице-короля Италии Евгения и самого Бонапарта. 1813 г. — это время национально-освободительного движения, завершившегося в Битве народов под Лейпцигом. В многофигурной композиции показано шествие воинов французской армии, склоняющих головы в знак поражения. У их ног лежит оружие. Образ каждого из них представлен гротескно и выспренно при помощи ярких и пышных элементов одежды. В центр пешей группы художник поместил невысокую фигуру, скрывающую свое лицо темной мантией. Следует предположить, что перед нами символически изображен Наполеон. Другие детали униформы обозначают фигуры гусара армии Мюрата, маршала Нея. Группу французов сопровождают два сидящих верхом кавалериста прусского ландвера, расположенные лицом друг к другу. Один из них держит древко, наверху которого развевается черно-белый вымпел (официальные цвета восточно-прусского флага и гербовые цвета династии Гогенцоллернов), чуть ниже представлен спущенный французский флаг. Лошади кавалеристов находятся в спокойном положении. Позади групповой композиции с правой стороны от центра изображе-



ния Э. Бишоф запечатлел барочную башню Лютеранской церкви в Инстербурге. В этом сюжете присутствуют три вертикали: уверенные фигуры двух пруссаков, которые стоят так же твердо на своей земле, как и лютеранская вера.

6. *Танненберг 1914 г. и Первая мировая война.* Этот сюжет передан двумя символическими фигурами Пауля фон Гинденбурга и солдата-фронтовика. Фельдмаршал с узнаваемым лицом и без головного убора представлен как мыслитель. Его статная фигура расположена в профиль, в руках он держит карту, вероятно, с планом военной операции. Вторая фигура в анфас показывает солдата, весь облик которого говорит об искренности чувств. Обе равные по высоте фигуры максимально сближены. В августе 1914 г. состоялось сражение при Танненберге между русскими и немецкими войсками. Во многом благодаря Гинденбургу Восточная Пруссия оказалась освобождена: русское командование было вынуждено отступить, и 5 сентября русские войска, оккупировавшие в конце августа 1914 г. Инстербург, покинули город. На этом смотре войск присутствовали члены императорской семьи, а также генерал П.К. фон Ренненкампф, командующий 1-й армией Северо-Западного фронта. В публикации фотографии этой фрески 1963 г. представлено русское командование [11, S. 27].

7. *Русское командование во главе с генералом Ренненкампфом* изображено в отеле «Дессауэр Хоф» в Инстербурге, сидящим за большим обеденным столом, на котором среди напитков лежит свернутая военная карта. Позади них представлена фигура казака с пашкой на скачущем коне. Все персонажи обращены в сторону Гинденбурга и солдата, (предыдущая фреска расположена справа). Вероятно, в работе Э. Бишоф использовал известную военным историкам фотографию, сделанную в ресторане этого отеля в 1914 г., на которой изображены представители русского военного штаба во главе с генералом.

8. *Современные наездники на турнирном поле Георгенхорста.* Сюжет посвящен одному из известнейших событий городской жизни — ежегодному конному турниру. В. Грунерт указывает, что здесь изображены лучшие наездники мира: немец, итальянец, поляк и швед [4, S. 11]. Перед нами действительно четыре всадника-офицера, из которых выделены две фигуры: немецкий и итальянский наездники с отличающей их униформой и головными уборами. Немецкий офицер находится в седле белой лошади, что, без сомнения, символизирует первенство и победу. В отличие от итальянского всадника он не держит поводья в руках, а, кажется, красуется перед зрителями. За выдающимся вперед корпусом лошади итальянского наездника находятся два других офицера. Позади групповой композиции изображены флаги стран-участниц турнира. В юбилейном издании, посвященном столетию конного турнира в Инстербурге, в числе победителей «Большого приза» в 1938 г. указывается имя итальянского капитана Ломбардо ди Кумия [6, S. 33]. Можно предположить, что в композиции имеется в виду именно он. Победителя из Швеции найти не удалось: в 1935 г. и 1936 г. приводятся фамилии участников из Норвегии, в 1937 г. — из Финляндии и Польши. Дальний изображенный в сюжете флаг (темный крест на светлом фоне), скорее всего, принадлежит Финляндии, поэтому ут-



верждение в восточнопрусской газете о лучшем наезднике из Швеции может считаться ошибочным, как и то, что предпоследний флаг является польским. После внимательного изучения геральдических атрибутов становится ясно, что это венгерский флаг, а соответственно победитель представляет хортистскую Венгрию.

Существовали и неизвестные в данный момент композиции. Так, например, автор статьи в газете «Дас Остпрройссенблатт» пишет: «По причине объемности исторического материала нужно было отказаться от некоторых сцен» [4, S. 11]. Исходя из идейной логики, становится очевидным тот факт, что не хватает двух больших сюжетов, исторически и идеологически важных, с одной стороны, для XV в. (Тевтонский орден), а с другой — для 1930-х гг. (картина современности, отражающая жизнь солдата-крестьянина).

Общее содержание настенных росписей раскрывается в изображении исторических событий Германии. В первую очередь это сюжеты восточнопрусской истории, далее — значимые сюжеты в истории рейха. Они универсальны и могут быть прочитаны как мировые. Например, победа над Наполеоном — это победа над духом либерализма, торгашества, роскоши и т. п. Другая ключевая идея росписей отражена в руководящей роли германского народа в процессе объединения в «третьем рейхе». Она приобретает особое значение в свете аншлюса Австрии и Мюнхенских соглашений 1938 г. Во всем художественном цикле подчеркнутая тема шествия связана с идеей миграции. Вражеские набеги татар, французов и русских несут разрушение прежних традиций, разграбление и, в конце концов, бесплодные миграции. Противоположностью этой деструкции является *Retablisement* с основанием поселений, строительством кирх и т. п. Кроме того, христианская Германия первоначально ведет борьбу с иноверными и к началу Второй мировой войны ее союзниками становятся Италия, Венгрия и Финляндия, что символически передано фигурами победителей конного турнира.

Росписи, выполненные Эдуардом Бишофом в конце 1930-х гг., несомненно, принадлежат периоду национал-социалистического искусства. Представленный цикл является дидактическим и иллюстративным произведением. Вместе с тем очевидна эстетизация и мифологизация политической истории, отраженной в росписи. Светлые и яркие краски воплощают стремление к оптимизму, мажорности; они связаны с культом юности, природы, красоты, духа современности, характерных для искусства 1930-х гг.

К сожалению, для того чтобы провести анализ художественных качеств работ, мы обладаем малым количеством данных. Черно-белые репродукции не в состоянии проявить полноту красок. Несмотря на это, представляется возможным сделать следующие выводы. В эффектных многофигурных композициях прослеживается чередование динамичности и статичности. Ритм стал особенной чертой всего цикла. Большие композиции снабжены легкой линией горизонта и вместе с эффектом светотени создают игру объемов. Важно, что живописные композиции лишены пейзажа. Этот лирический момент переносит нас в пространство идей (но не лирики). В росписях не чувствуется тяжесть



или агрессия, характерные для нового искусства 1930-х гг. Наоборот, она представляется светлой. Неоклассическое искусство Э. Бишофа — смягченное, лишённое натужной героичности. Он далек от экспрессионистического стиля в живописи, едва ли затронут новой вещественностью. Художник стремится к простому изложению, к примитивизации (изображения лошадей в традиции раннего Франца Марка), а детализированный натурализм чужд для него. Росписи в Общественном доме — камерные, мягкие, предельно гуманизированные вариантом национал-социалистического искусства. Фриц Кудниг, поэт и друг Э. Бишофа, свидетельствует о желании художника создавать монументальные композиции декоративного плана: «Несомненно, это было нелегким делом достигать гармонии между пожеланиями заказчика и собственной художественной совестью. Но сама возможность создания масштабных образных проектов и широкой композиции была для Бишофа очень отрадна... Постоянное стремление к упрощению формы — основная предпосылка для каждого монументального произведения — отразилось на его дальнейшем творчестве» [7, S. 149].

Масштабные исторические росписи Общественного дома оказались уникальным явлением в восточнопрусской истории искусства 1930-х гг. Они были выполнены Эдуардом Бишофом, художником регионального значения, карьера которого была разделена на две части Второй мировой войной. Известная нам литература, иллюстрирующая творчество художника, не поднимает вопроса о принадлежности его к национал-социалистическому движению. В авторском справочнике М. Дэвидсона «Искусство Германии в 1933—1945 гг.» [12] имя Эдуарда Бишофа отсутствует, его искусство совсем не похоже на то, что приведено в этом издании. Он расписал фойе Общественного дома, с одной стороны, в далекой германской провинции, на периферии, а с другой — в Инстербурге, столице конного спорта Германии. Очевидно, что Э. Бишоф выполнил однозначный политический заказ. Усиление морального духа, история, диктуемая имперской пропагандой, должны были укрепить связь между большой страной и территориально оторванной провинцией. Инстербургу как важному военному, транспортному, стратегическому пункту востока Германии отводилась значительная роль в исполнении этой задачи. Тем не менее присущий искусству этого времени милитаристский момент в росписи притушен. Художник не имел стремления к тематике «крови и почвы». Главные герои художественного цикла — лошадь как очеловеченное существо и, собственно, человек, которые вместе мыслятся как трудовые соратники. Две ключевых фигуры характеризуют весь цикл фресок Э. Бишофа. С одной стороны — героический человек, а с другой — фигура благородного, горячего и готового к дрессировке животного. Культ лошади, характерный для германских народов, стал одним из главных рефренов росписей. В сущности история германства есть история героических всадников. Эдуард Бишоф как замечательный анималист сумел воплотить эту идею в своей работе. Художник пользовался каждым удобным случаем для того, чтобы посетить конный завод в Георгенбурге и сделать там наброски.



Сегодня в здании бывшего Общественного дома расположен городской театр Черняховска. В фойе сохранился стеклянный потолок, деревянная обивка стен, паркет, оригинальные двери. Однако следов росписей пока не обнаружено.

Список литературы

1. *Baren O. van.* Der Zorn Friedrichs des Grossen über Ostpreussen // *Altpreussische Monatsschrift* / hrsg. von R. Reicke und E. Wichert. Königsberg, 1885. Bd. 22.
2. *Brasch W.* Die neue Markthalle in Insterburg // *Deutsche Bauzeitung*. (Berlin). 3. Oktober 1928.
3. *Geist J.F., Kürvers K., Rausch D.* Hans Scharoun – Chronik zu Leben und Werk. Berlin, 1993.
4. *Grunert W.* Die Stadthalle in Insterburg // *Das Ostpreußenblatt*. Hamburg, 1963. №3.
5. *Hennig A.E.* Historisch-topographische Beschreibung der Stadt Insterburg. Königsberg, 1794.
6. *Knoblauch A.* Reiterland Ostpreußen. Tilsit, 1939.
7. *Kudnig F.* Atelierbesuch bei Eduard Bischoff // *Ostdeutsche Monatshefte* / hrsg. C. Lange. Berlin, 1957. 24 Jg., H.3.
8. *Lankau H.-H., Barfod J.* Eduard Bischoff: 1890–1974; Maler aus Königsberg. Lüneburg, 1990.
9. *Obgartel W.* Insterburger Straßennamen und ihr Zusammenhang mit der Stadtgeschichte. Insterburg, 1930.
10. *Stadthalle hier und dort* // *Insterburger Brief*. 1988. №11–12.
11. *Torner H.* Ein Hotel erlebt Weltgeschichte // *Insterburger Brief*. 1963. №1–2.
12. *Davidson M.G.* Kunst in Deutschland 1933–1945. Malerei. Tübingen, 1991. Bd. 1.2–2.2.

Об авторе

Владимир Игоревич Власов – асп., Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург.

E-mail: v.i.vlasov@yandex.ru

About the author

Vladimir Vlasov, PhD Student, Russian Institute of the History of Arts, St. Petersburg.

E-mail: v.i.vlasov@yandex.ru